

## La prose du poème

Pierre Nepveu

Volume 20, numéro 3, hiver 1984

Relire Saint-Denys Garneau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036838ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036838ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1984). La prose du poème. *Études françaises*, 20(3), 15–27.  
<https://doi.org/10.7202/036838ar>

# La prose du poème

Le domaine magique de la poésie m'est étranger, situé au-delà de mes capacités.

*Correspondance*

Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.

MALLARMÉ, «Sur l'évolution littéraire»

PIERRE NEPVEU

— 1 —

Soit le poème suivant de Saint-Denys Garneau :

Voici l'espace que j'habite.  
Je m'y meus avec liberté  
et ma mesure lui est imposée,  
est imposée à sa grandeur,  
ma façon de parcourir l'étendue  
et de rejoindre l'horizon, de m'orienter,  
d'accrocher les points cardinaux,  
et de pratiquer entre les nuages  
des passages pour la lumière (0,473).

Pour qui connaît tant soit peu *Regards et jeux dans l'espace* et les «Poèmes retrouvés», la question risque de surgir assez vite : où donc se trouve ce texte en vers? Question éminemment légitime, puisque le poème en effet n'existe pas, sinon de manière virtuelle, sous la forme d'un bout de prose du *Journal* découpé ici en vers libres. Que prouve une telle transcription quelque peu perverse? Que la prose de Garneau peut être poétique? L'affirmation serait triviale, toutes les bonnes proses possédant des qualités rythmiques, mélodiques et figuratives qui permettent de les assimiler à la catégorie toujours un peu floue et impérialiste de poésie.

Considérons donc plutôt que ce faux poème nous dit quelque chose sur la poésie de Garneau, et moins sur la poéticité de sa

prose (poéticité qui, pour être occasionnelle, n'en est pas moins indubitable) que sur le prosaïsme de sa poésie, sur ce qui dans cette poésie se nourrit de la prose analytique, de la prose d'idées. Cela, sans parler encore de ce qui relève de la prose figurative, fable, parabole, ou de ce qui emprunte, à un autre niveau, au registre de la larigüe parlée familière.

À la suite de sa lecture d'une anthologie de la poésie américaine contemporaine, Lawrence Ferlinghetti s'étonne de constater à quel point cette poésie est souvent une sorte de prose, somptueuse, vivante, suggestive, mais prose tout de même. Il y voit un privilège accordé à l'ironie sur l'émotion, à l'intensité contenue plutôt qu'aux grands rythmes ensorceleurs, remuant la terre et le sang<sup>1</sup>. On pense évidemment au T.S. Eliot des *Quatuors* et à l'œuvre de William Carlos Williams, entre autres. Si rien n'indique que Garneau ait lu ces poètes, les affinités ne seraient pas difficiles à démontrer. Ferlinghetti lie ce prosaïsme à l'urbanisation et à la technologisation de l'homme moderne : le contact avec la nature dionysiaque, avec le chant du monde, profond et passionné, est perdu. Interprétation résolument romantique, mais qui n'est pas sans pertinence par rapport à Saint-Denys Garneau qui est un poète de la ville, non pas au sens thématique ou descriptif, mais sur le plan psychologique. Chez lui, l'unité du monde, magique et idéologique, est irrémédiablement brisée et le regard qu'il pose sur la nature se caractérise justement par le fait qu'il s'agit d'un *regard*, distancié, interprétatif, structurant. La sensibilité urbaine, géométrique, ironique, suppose aussi qu'il n'existe plus de communauté tribale, mais plutôt une communauté problématique, confrontée à la mort, se constituant et se défaisant à la fois dans une existence aventureuse et la quête déçue d'un absolu.

«Voici l'espace que j'habite» : oui, mais cet espace ne saurait être incantatoire, il se découpe, il s'analyse, il est enjeu éthique (liberté, ordre, sens). Soyons clair : c'est bien de Garneau le poète qu'il s'agit, et d'une poésie magnifiquement hybride, impure, ne pouvant ni ne voulant s'installer dans le «fauteuil» d'un lyrisme coulant. Nul n'est moins que Garneau un magicien du verbe, ce cliché rimbaldien dont on commence d'ailleurs à mesurer les limites, depuis les pages irréfutables consacrées par Gilles Marcotte à la «prose» de Rimbaud. Mais le cliché a la vie dure, surtout en contexte québécois, où l'on a l'oreille musicale, où

1. Cf. Lawrence Ferlinghetti, *Endless Life : selected poems*, New York, A New Directions Book, 1981, p. 208-209.

l'aptitude naturelle à chanter entraîne parfois à oublier que les mots chantés et chantants ont aussi un sens.

La résistance de la poésie de Garneau à la mélodie accrocheuse, son prosaïsme parfois lourd et gênant est, me semble-t-il, le signe le plus sûr de sa grandeur et explique sa situation à la fois indispensable et tendue par rapport à la tradition québécoise moderne. Ce n'est pas par accident que Garneau a servi de contre-modèle, de repoussoir, aux jeunes poètes de la revue *Liberté* qui, en 1960, faisaient l'éloge du grand souffle cosmique d'Alain Grandbois<sup>2</sup>. On peut trouver à ce traitement d'excellentes raisons liées à l'atmosphère enthousiaste de l'époque, mais il y a là aussi la trace d'un rapport nécessairement conflictuel avec l'esthétique-éthique de Garneau, rejoignant en définitive des options profondes, métaphysiques : par exemple, le refus que cette poésie oppose au sacré et au mythologique, son choix pour la responsabilité éthique, pour la «sainteté», dont Emmanuel Lévinas nous rappelle qu'elle est, dans la tradition judéo-chrétienne, synonyme de séparation (d'avec une part de soi-même, d'avec la communauté spontanée, d'avec la nature) non dans un sens de repliement narcissique sur soi-même, mais en tant que possibilité d'un rapport vrai avec l'autre (le prochain, Dieu)<sup>3</sup>.

— 2 —

Des musiciens (sinon des magiciens) du verbe, il n'en a pas manqué au Québec avant Garneau. Nelligan bien sûr, mais aussi Lozeau, Morin, Chopin et combien d'autres, tous plus ou moins ciseleurs de vers ou harpistes du verbe (ce qui n'empêche pas qu'ils puissent nous émouvoir et nous parler), tous plus ou moins handicapés par le fait qu'ils sont esclaves de la musique, qu'ils parviennent mal à la briser, ou, ce qui revient au même, à faire entendre ce qu'elle étouffe ou recouvre, le pas titubant, heurté, sec, de l'esprit moderne, son angoisse métaphysique étrangère au vague-à-l'âme, précise et brûlante comme un rayon-laser, livrant la subjectivité à un dédoublement typiquement baudelairien. Et il est bien connu que, plus loin dans l'histoire, les romantiques québécois avaient été, plus que tout autre chose, des romantiques par oreille.

Pendant longtemps, les exceptions à cette règle ont été méconnues, tels Eudore Évanturel ou Jean-Aubert Loranger.

2. Cf. *Liberté*, 9-10, 1960.

3. Cf. Emmanuel Lévinas, *Du sacré au saint*, Paris, Éditions de Minuit, «Critique», 1977, surtout p. 82-121.

Mais il faudrait citer aussi certains poètes mineurs comme Alphonse Beauregard dont le poème «Impuissance», notamment, publié dans *les Alternances* en 1921, constitue un des textes importants du premier tiers de siècle, et annonce Garneau par sa qualité de monologue à teneur métaphysique :

Je ne sais pas s'il vaut mieux que le monde déploie  
 Les sombres violets et le pourpre du mal  
 Parmi quoi la bonté, pur diamant, flamboie,  
 Ou qu'il devienne sage et terne.  
 Je ne sais même pas  
 Si mieux vaut une nuit d'orgie ou de pensée.  
 Je repousse du pied des dieux  
 Que dans mille ans d'autres, peut-être, adoreront [...] <sup>4</sup>

Pourtant, une tradition se constitue ou se rompt non pas à partir de filiations lointaines, mais sur la base d'enjeux immédiats, de tensions relevant de l'état actuel de la littérature.

Dans son ouvrage consacré à la poésie québécoise de 1934 à 1944, Jacques Blais rappelle que la lutte des critiques ultra-conservateurs contre le vers libre se nourrit de la volonté d'éviter la contamination de la poésie par la prose :

Quiconque prône le relâchement des règles de la versification classique, en use à son gré avec l'hiatus et l'hémistiche, trahit des visées anarchiques, subversives. Encore plus blâmable, celui qui, séduit par les sortilèges du vers libre, atténue toujours davantage l'écart qui sépare la prose de la poésie, jusqu'à les confondre en «genres bimorphes» ou hybrides que sont les vers blancs, la prose rythmée, les poèmes en prose — préservons notre santé mentale en séparant prose et poésie <sup>5</sup>.

Pureté des genres et des catégories, pureté de la croyance, pureté de la race, on soupçonne ici un paradigme bien connu. Mais si l'intrusion de la prose dans le poème est une source de confusion et d'obscurité pour la critique d'arrière-garde des années trente, c'est aussi que ce prosaïsme lui paraît compliquer inutilement une «harmonie», c'est-à-dire une musique, qu'elle croit naturelle et intemporelle.

C'est ainsi que Georges Bugnet, dans les «réflexions sur la poésie» qui ouvrent son recueil *Voix de la solitude* (1938), observe

4. Alphonse Beauregard, *les Alternances*, Montréal, Roger Maillet, 1921, p. 100.

5. Jacques Blais, *De l'ordre et de l'aventure : la poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, «Vie des lettres québécoises», 14, p. 48.

que les «novateurs» cherchent à infuser au vers «de plus subtiles harmonies, parentes des inflexions ténues et si variées de la belle prose<sup>6</sup>». Mais il s'empresse de critiquer ces tentatives au nom d'une clarté résolument antiélitiste et — c'est là l'important — sous prétexte que cette hybridation ne résistera pas au «temps, qui modifie les tonalités des langages, de telle sorte que ces rythmes instables ne pourront guère être entendus des générations suivantes<sup>7</sup>». De ce point de vue, l'envahissement du poème par la prose marque l'avènement esthétique de l'éphémère : la prose déséquilibre l'harmonie intemporelle, elle inscrit une situation historique particulière, une «mode» au sens où l'entendait Baudelaire. En ce sens seulement, l'idéologie conservatrice est perspicace, elle entrevoit les risques de discordance ou d'hétérogénéité que pose à l'œuvre le prosaïsme, et la brisure de «l'harmonie de la matière avec la forme» qui en résulterait.

Pourtant, comment ne pas voir que Garneau lui-même n'a cessé de parler au nom de l'harmonie de l'œuvre, participant «naturellement» à la beauté. Mais alors que ce précepte, chez les traditionalistes, a le sens d'une simple adéquation de la forme (instrumentale) avec le contenu, il pose pour Garneau, radicalement, la question de la subjectivité. L'affirmation selon laquelle «tout, en art, se rapporte à la forme» (*O*, 989) se situe paradoxalement presque aux antipodes du formalisme. Car la forme artistique constitue pour Garneau l'objectivation non intentionnelle de la substance même du sujet, de ses qualités ontologiques. Jamais la forme n'est chez lui une question de simple expression, il est banal de le rappeler, mais elle n'est pas davantage une question de technique ou de musique.

La force de Garneau est de rencontrer la discordance et l'hétérogénéité au sein même d'une théorie de l'harmonie, de l'ordre et d'une pensée religieuse. Car en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que *désir* de substance et de plénitude. Déjà le «trou» du «mauvais pauvre» s'ouvre béant et déjà la forme ne peut plus que réaliser concrètement un manque. Comment ne pas penser ici à cette «faiblesse qui touche à la substance même de ce que l'on est convenu d'appeler l'âme<sup>8</sup>» qu'Antonin Artaud tente d'expliquer à Jacques

6. Georges Bugnet, *Voix de la solitude*, Montréal, Éditions du Totem, 1938, p. 10.

7. *Ibid.*, p. 10

8. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 50.

Rivière? Le prosaïsme de Garneau sera intimement lié à cette discordance fondamentale : contre la musique-alibi, contre la musique reproduisant un ordre superficiel et idéologique, il assume le caractère problématique de la forme et du sujet qui la produit. Il ne s'agit pas de dire que l'écriture de Garneau détruit toute musique, ce qui serait absurde : il la déplace, il tente de la reconstruire à un niveau supérieur, intégrant les manques, les ratés, les intentions en quête de réalisation ou d'achèvement.

— 3 —

L'écriture de Saint-Denis Garneau court-circuite d'entrée de jeu toute harmonie immédiate de la forme, toute homogénéité du registre poétique. «S'il est trivial, à propos de l'œuvre artistique, de séparer la forme et le contenu, l'affirmation abstraite de leur identité n'est pas moins gratuite : ces deux termes ne peuvent être définis comme une réalité unique que s'ils sont en même temps maintenus séparés<sup>9</sup> : ce principe méthodologique d'Adorno est indispensable pour saisir ce qui chez Garneau est irréductible à une idéologie de la poésie «absolue», privilégiant l'impact de l'image synthétique. Les poèmes de Garneau sont remplis de redondances, de développements analytiques, d'éléments conceptuels qui sont la trace de contenus imparfaitement intégrés au registre de la fiction.

Si elle ne rend pas compte de tout le travail prosaïque de Garneau, l'utilisation de la langue parlée familière instaure dès *Regards et jeux dans l'espace* une résistance au style littéraire et à une certaine rhétorique poétique présente même chez les plus novateurs des contemporains de Garneau, à commencer par Grandbois. Le poème liminaire donnait déjà le ton, avec des vers comme «Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise» et «Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches» (O, 9). «Le Jeu» commence par une phrase en style direct, puis glisse insensiblement vers l'indirect libre : «C'est facile d'avoir un grand arbre» (O, 10). Les tournures et expressions familières s'accumulent dans ce poème et ceux qui suivent : «pas deux sous de respect, il vous arrange les mots, tout le monde peut voir une piastre, ah! les petits monstres, autrement il ne sait pas quoi faire, c'est comme quand on croyait compter, quand on sait ce que c'est, etc.».

De tels échos de la parole vive et sans apprêts participent à l'apparent relâchement de la structure des poèmes, à leur

9 Theodor W. Adorno, *Mahler une physionomie musicale*, Paris, Éditions de Minuit, «Le Sens commun», 1976, p. 117

irrégularité foncière, tant au niveau du vers, de la strophe que du ton lui-même. On ferait un contre-sens complet en croyant qu'il s'agit de «faire naturel». Il est significatif que le seul texte de Garneau consacré à un autre poète québécois tourne autour de la question du naturel. C'est cette qualité qu'il admire avant tout dans tout les *Cantilènes* de Jeanne l'Archevêque-Duguay<sup>10</sup>, recueil où le prosaïsme se coule dans la forme assez régulière du verset. Ce naturel fait de simplicité constitue pour lui le signe certain d'une capacité d'accueil, d'ouverture sur la vie : critère qui devient esthétique dans la mesure où c'est *naturellement* (et non intentionnellement) que la forme artistique traduit la richesse ontologique du sujet créateur. Mais ce naturel, c'est précisément ce dont il ne cesse de constater l'absence en lui-même, et c'est ce que son œuvre, à ses yeux, n'atteint presque jamais.

Et de fait, l'idée même d'un ordre naturel est exclue par l'écriture hétérogène, instable de Garneau. Ainsi, à tout moment, un mouvement chantant fortement structuré se voit interrompu par un changement de registre. L'attaque à l'imparfait, allitérée et rimée «Tu croyais tout tranquille /tout apaisé/ et tu pensais que cette mort était aisée» (*O*, 28) bute aussitôt sur un «mais non, tu sais bien que j'avais peur» où le surgissement du dialogisme marque aussi un refus d'exploiter le potentiel lyrique de la première strophe. De même, le début de «Fraction» «On a décidé de faire la nuit/ pour une petite étoile problématique» (*O*, 27), où «faire la nuit» ouvrirait un espace évocatoire, se brise aussitôt sur le prosaïsme ironique de «problématique» et sur l'interrogation qui enchaîne immédiatement sur un registre éthique «A-t-on le droit de faire la nuit »

Pourtant, il ne s'agit pas seulement de briser ce que Garneau lui-même appelait le «lyrisme coulant» : les emprunts au registre familier s'inscrivent dans un système d'écriture qui dramatise l'image et l'émotion, les soumet au dialogue, à l'interrogation, à l'affrontement. Le pouvoir d'interpellation de tant de poèmes de Garneau, partout dans son œuvre, tient au fait que l'événement psychique s'y donne non pas du point de vue de l'absolu, mais à l'intérieur de multiples modalités temporelles, spatiales, personnelles, etc. En ce sens, le court poème intitulé «Voix du vent» allégorise en partie toute la démarche de l'écriture de Garneau : à la «voix confuse au loin» s'opposent les voix

10 Cf. Jeanne l'Archevêque Duguay, *Cantilènes*, Montreal, Éditions Beauchemin, 1936, 187 p. Garneau a consacré un article à ce recueil dans *la Releve* : on le trouvera dans les *Œuvres*, p. 291-295. Voir aussi la note, p. 1132-1139.



singulières, concrètes, «cette voix-ci, cette voix-là». Le langage familier travaille avec les vocatifs, les adverbes (maintenant, à présent), les interrogatifs, les démonstratifs, pour construire la scène d'un drame dont le contenu n'est jamais donné comme assuré et est plutôt soumis à des tensions dynamiques.

Le rapport de la forme et du contenu est problématique chez Garneau dans la mesure même où la forme est tâtonnante, heurtée, fondée sur des approximations successives marquées par certains schémas anaphoriques et par le fait que la métaphore a souvent une dimension allégorique, illustrative. Mais c'est par cette démarche qui peut paraître mal assurée et parfois même antipoeétique que l'image se trouve insérée dans une trame narrative et réflexive et participe d'une dialectique constante entre l'imaginaire et la pensée conceptuelle. Dans «l'Avenir nous met en retard» (*O*, 183), le thème des «pas perdus» surgit à partir d'une mise en situation qui utilise le ton familier : «Demain c'est comme hier on n'y peut pas toucher/ On a la vie devant soi comme un boulet lourd aux talons/ Le vent dans le dos nous écrase le front contre l'air.» Puis, l'image même des pas perdus se présente sous la forme d'une sorte de chanson obsédante par sa structure phonique et rythmique : «On se perd pas à pas/ On perd ses pas un à un/ On se perd dans ses pas/ Ce qui s'appelle des pas perdus.» Cette strophe est typique des moments où l'écriture de Garneau paraît trouver sa parfaite intégration, par une réduction à quelques éléments très simples que le texte fait jouer comme désespérément : ainsi, la séquence «Quand on est réduit à ses os» (*O*, 173) et la première strophe de «C'est eux qui m'ont tué» (*O*, 163) où la triple répétition de «sont tombés» et de «m'ont tué» produit un effet de totalité close, définitive.

Mais justement, l'intégration est trop grande, le poème s'enraye dans la pure incantation du néant. Dans «l'Avenir nous met en retard», la chanson des pas perdus n'a pas de développement naturel. Le poème doit se relancer sur un autre mode, en l'occurrence avec un démonstratif qui nous ramène au contexte, à la situation («Voici la terre sous nos pieds»), ce qui entraînera un long développement d'allure improvisée sur le «dessous» de la terre. La plus grande économie de moyens débouche ainsi sur l'indifférence complète à toute économie : le texte se dépense en incises, en corrections successives, en précisions circonstanciées.

Un très grand nombre d'images, chez Garneau, s'insèrent ainsi non pas dans un réseau métaphorique mais dans un discours qui les dépile en quelque sorte, les modalise et les épuise. Les

interruptions, les effondrements prennent par là autant d'importance que les développements. L'image du chemin «cassé» dans «Monde irrémédiable désert» (*O*, 175) doit être questionnée («Quand est-ce qu'on a laissé tomber les amarres») puis reformulée comme si le poème cherchait précisément à construire un chemin là où il dit ne pas en trouver. Il en est de même pour des métaphores comme celle du «nœud» dans «Identité» (*O*, 165), de la joie «mangée» (*O*, 188) ou du «trou dans notre monde» (*O*, 200). Toujours, l'image concrète est arrachée à son autosuffisance, à sa plénitude évocatoire, pour devenir l'enjeu d'une action, d'un débat intérieur. En ce sens, c'est une demi-vérité que d'avoir dit de Garneau qu'il était un poète de l'étouffement : car si le contenu fondamental de sa poésie est bien la dépossession, la privation, l'égarement, il l'est à même une intense activité du discours et de l'imaginaire. Imaginaire signifie ici moins une richesse métaphorique qu'une écoute patiente du flux intérieur, de la voix du dedans, de la multiplicité de ses tons. Imaginaire signifie que la pensée elle-même se fait fiction, trouve des formes discursives qui deviennent autant d'événements.

On n'insistera jamais assez sur le contenu événementiel de la poésie de Garneau. Il ne s'agit pas seulement de sa dimension narrative, très importante et qui trouve probablement son achèvement dans la prose du «Mauvais pauvre». C'est la parole elle-même, avec son dialogisme interne, c'est la forme dans ses rebondissements et ses cassures, la pensée dans sa quête analytique et sa recherche d'une formulation juste, c'est l'ensemble de ces éléments qui font, à chaque instant, l'événement.

— 4 —

Il ne suffit pas de retourner en qualités ce qui peut être perçu par d'autres comme les limites ou les faiblesses de cette poésie. C'est Jean-Louis Major, je crois, qui s'étonnait de constater qu'à peu près aucun poème de Garneau ne lui paraissait *entièrement* satisfaisant, à cause de décrochages, de ratés, d'embourbements qui font tache dans l'harmonie d'ensemble. Que l'on adhère ou non à ce qui relève forcément d'une impression, on ne peut nier que celle-ci touche un aspect fondamental de ces poèmes.

Le renversement abstrait d'un jugement n'a guère de portée. Ce qui peut seul permettre de valoriser les discordances de l'œuvre, c'est leur fonction à l'intérieur du tout, et c'est leur rôle historique, questionnant des valeurs littéraires, culturelles, idéologiques. Le prosaïsme de Garneau participe (esthétiquement)

de la contradiction inévitable d'une pensée qui croit encore de toutes ses forces à l'unité, à l'harmonie, à la transcendance, à la vérité, mais qui ne parvient plus à en trouver le fondement et se met à errer en quête d'une solution impossible. Ne cessant de se référer à une définition purement positive de la vie, comme bonheur, nature, plénitude, Garneau rencontre de plein fouet la négativité. Son prosaïsme (et ce que l'on a vu comme son «échec») commence là où il se refuse de magnifier cette négativité, ou de proposer des mythes de rechange à celui proposé par la religion, une religion qu'il ne parvient d'ailleurs plus à vivre comme mythologie ou porte de salut, mais précisément comme expérience-limite du négatif : le mal, la perte, le «trou dans notre monde».

La prose du poème joue un rôle non négligeable sur le plan méta-poétique : comme limite interne au poème, comme refus de déifier la poésie. Mais d'une manière encore plus fondamentale, cette prose familière et pourtant capable de sublime devient la possibilité d'incarner poétiquement l'affrontement avec «l'ennemi», le «traître», le «diable» et toutes ces autres figures plus ou moins abstraites ou anonymes qui constituent la négativité intérieure au sujet. Cette prose a plusieurs ressources, l'ironie n'étant pas la moindre : «Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose/ Pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds et qu'on y tombe» (*O*, 200). Sa conséquence la plus étonnante est de tirer une poésie essentiellement intérieure et métaphysique vers un espace épique : épopée dégradée, typiquement moderne, qui est celle du voyage intérieur, du combat sans complaisance contre le mal, l'angoisse, la souffrance. La poésie de Garneau s'organise spontanément, surtout dans les «Poèmes retrouvés», selon les motifs du passage, de la direction, du chemin, de la route, de la promenade, de la recherche. «Voici l'espace que j'habite. Je m'y meus avec liberté» : habiter est, dans cette œuvre un verbe de mouvement. La conscience ne cesse de se représenter un espace où l'être avance, privé de tout port d'attache. «On a marché tout le jour comme des fous» (*O*, 166); «Les hymnes n'ont jamais été si pauvres/ Que durant cette journée où nous avons cherché la terre à nous désâmer» (*O*, 193); «Il nous est arrivé des aventures du bout du monde» (*O*, 190); toute cette poésie s'ébranle pour un voyage impossible, où l'on se damne au lieu de se sauver.

Il est significatif que l'un des poèmes les plus explicitement religieux de Garneau, «Et je prierai ta grâce» (*O*, 188), pose la crucifixion comme seule solution, désirée par le sujet, à son désir de partir : «Clouer mes pieds à la montagne sainte/ Pour qu'ils ne

courent pas sur les routes fermées.» Car la route est traditionnellement ce qui conduit à l'affrontement avec le mal, le «traître frère». La douleur, chez Garneau, est ainsi sans cesse personnifiée, et son cheminement même n'est pas sans rappeler le voyage problématique du sujet vers la «substance», la totalité, la vérité :

De sorte qu'arrivée là après toute la chair traversée  
Après toutes les épaisseurs traversées  
qu'on lui avait jetées en pâture  
Après toutes ces morsures dans notre chair molle  
et comme engourdie  
La douleur ne trouve pas non plus  
de substance ferme à quoi s'attaquer (*O*, 190).

La paranoïa se situe dans cette œuvre à la frontière du prosaïque et du sublime : elle devient littéraire en tant qu'elle produit un motif épique qui est la voie la plus directe par laquelle Saint-Denys Garneau ouvre la possibilité, au Québec, d'une œuvre comme celle de Miron, qui s'en distingue par le fait qu'elle peut proposer des mythes alternatifs à celui de la religion (l'histoire, le pays) mais qui lui doit énormément quant à sa structuration, sa représentation de la subjectivité et son rapport malgré tout fondamental au religieux (la «substance», l'absolu, la transcendance, le mal).

Le dessein épique de la poésie de Garneau conduit à ce paradoxe qu'une œuvre marquée au sceau de la plus terrible solitude ouvre pourtant à la communauté du «nous» et du «on», qui en est la version familière. Que ce «nous» n'ait aucun contenu social concret, qu'il doive sans doute beaucoup à l'idéologie communautaire, au christianisme médiéval de *la Relève*, c'est l'évidence même. Nous ne sommes pas ici dans la sphère de la sociologie, mais plutôt de cette «communauté inavouable» dont parle Blanchot, communauté qui a lieu dans la «communio impossible», qui est «la présentation à ses «membres» de leur vérité mortelle [...], la présentation de la finitude et de l'excès sans retour qui fonde l'être fini<sup>11</sup>». La communauté évoquée par l'œuvre de Garneau ne saurait trouver de refuge ni dans la fête, ni dans les mythes, ni dans l'envoûtement du sacré : c'est, à la lettre, une communauté de «saints» virtuels, et c'est dire qu'elle porte en elle non la souveraineté, mais la séparation, la brisure où chaque sujet se retrouve face à son propre désert.

Pourtant, il y a bien ici l'ébauche d'une communauté. «Quand est-ce que nous avons mangé notre joie (*O*, 188)» : le

11. Maurice Blanchot, *la Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 24.

«nous» n'est pas réductible chez Garneau à un «je» emphatique. Il découle à la fois du ton *familier*, qui suppose déjà une connivence, un appel au groupe, et de l'enjeu existentiel lui-même, à l'intérieur duquel la sainteté n'est pas un angélisme mais une exigence éthique, celle d'une solitude *dans* le nous, celle d'une participation à la communauté à partir ou du fond d'un exil singulier qui est destin, aventure, et éveille par là la figure de l'histoire. Avec Garneau, nous ne pouvons plus être dans la nature ni dans le rêve, et si l'homme Garneau a vécu la claustration, la subjectivité mise en œuvre dans sa poésie ne saurait rester longtemps enfermée dans sa chambre ou fuir dans l'exotisme. Désormais, nous voilà dans l'existence problématique, question de vie et de mort, où le «je» est toujours déjà un «nous», non celui de l'unanimité idéologique, mais un «nous» lui-même problématique, confronté à la fragmentation et à la mort.

— 5 —

Dans son ouvrage sur Mahler, Adorno parle du rôle essentiel du prosaïsme dans la modernité du compositeur, en tant que négation de la totalité close, de la continuité harmonieuse. Iouri Lotman développe brièvement le même thème, à propos du «gigantesque travail du prosaïsation du vers russe qui a été accompli par Maïakovski et Pasternak<sup>12</sup>», et il cite un commentaire de ce dernier suggérant que chez «Rilke, les procédés picturaux et psychologiques des romanciers contemporains (Tolstoï, Flaubert, Proust, les Scandinaves) sont inséparables du langage et du style de sa poésie<sup>13</sup>». Les références à Mahler et au Rilke des *Élégies de Duino* pourraient être particulièrement éclairantes pour Garneau. Une différence fondamentale résiderait toutefois dans le fait que la culture québécoise n'avait aucune tradition de grande prose romanesque dans les années 1930, et que le prosaïsme de Garneau courait le risque, jusqu'aux années soixante et à l'émergence du roman moderne, de paraître moins comme un enrichissement et un travail d'intégration que comme la trace d'une poéticité non réalisée et même comme un reste de maladresse.

Il y a par ailleurs quelque ironie à constater les résistances de l'idéologie conservatrice des années trente à l'envahissement du poème par la prose. Car plusieurs poètes ayant pratiqué le vers

12. Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1973, p. 130.

13. *Ibid.*, p. 130-131.

libre et le verset à cette époque, Simone Routhier, Jeanne l'Archevêque-Duguay et, avec une autre ampleur, Garneau lui-même, sont précisément parmi les poètes les plus religieux, les moins «païens» de l'époque. Ce qui ne peut manquer de poser, au-delà d'influences immédiates comme celles de Claudel et de Péguy, la question de la tradition judéo-chrétienne de la prose. C'est elle dont Julia Kristeva évoque la présence chez Mallarmé, bien que chez celui-ci la rencontre de la prose et de la poésie donne lieu à un triomphe du «vers». Kristeva fait observer que la Bible a souvent été transportée en hexamètres pour être plus tard à nouveau transposée en prose. Et le terme de *prosa* au Moyen Âge, «désignait d'abord la poésie rythmée (non rimée) avant d'être employé par la suite pour désigner le poème, comme chez Mallarmé [ ]<sup>14</sup>»

Lévinas a fort bien montré, dans un autre champ d'investigation, que le prosaïsme éthique et herméneutique dans la tradition judaïque ne s'oppose aucunement à l'inspiration, au pouvoir métaphorique et poétique du langage. Nous touchons ici ce point où prose et poésie, pour être tenus fermement séparés, doivent aussi être pensés ensemble, dans une rencontre pleine de tensions qui doit beaucoup à un héritage dont on a peu mesuré l'importance au Québec. Que l'éthique et l'herméneutique soient primordiales jusque dans la poésie de Garneau, c'est indéniable. Mais du même coup se dessine aussi l'horizon où ce qu'il y a de plus prosaïque dans son œuvre poétique finit par devenir lui-même poésie, par construire une musique supérieure, discordante, qui fait chanter le discours familier et les concepts, les mots abstraits, qui en dégage le rythme et un étrange pouvoir de suggestion.

Il y a certainement quelqu'un qui se meurt  
 J'avais décidé de ne pas y prendre garde et de laisser  
                   tomber le cadavre en chemin  
 Mais c'est l'avance maintenant qui manque  
                   et c'est moi  
 Le mourant qui s'ajuste à moi (O, 172)

Quelque part, pour reprendre l'expression de Mallarmé, «il n'y a pas de prose». Et pourtant il y en a. Poème en prose, prose en poème? Quelque part, Saint-Denys Garneau écrit et, quoi qu'il dise, l'art et la vie s'y rencontrent. Seulement, ce n'est pas tout à fait la vie qu'il croyait.

14 Julia Kristeva, *la Revolution du langage poetique*, Paris, Éditions du Seuil, «Tel quel», 1974, p. 261